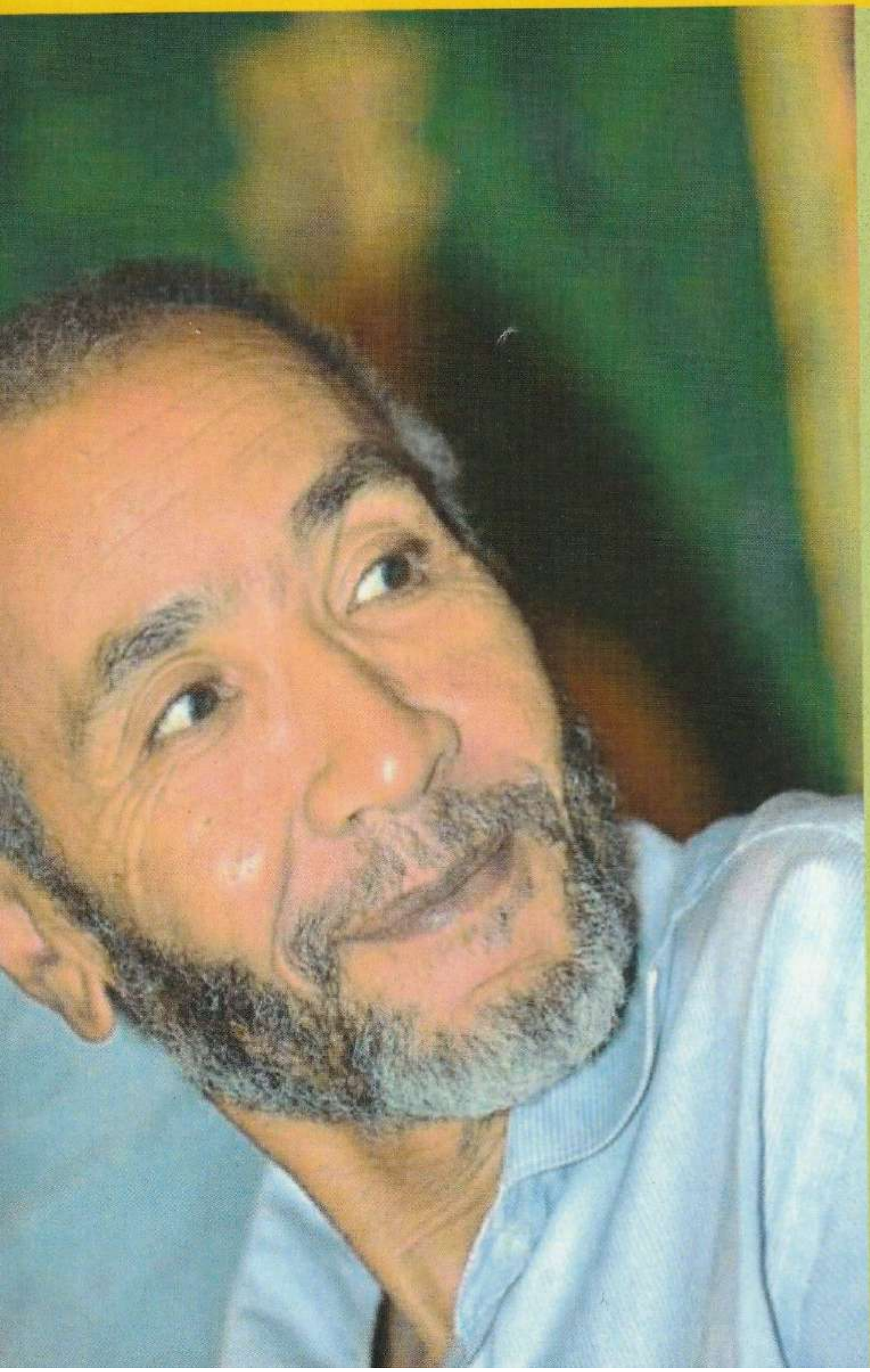
مرافئ السندباد الأسمر

قراءات وشهادات في شعر محمد علي الرباوي



إعداد وتنسيق:
د. محمد ماني

العلامة الجمالية
Signe Esthétique

المملكة المغربية
المديرية الجهوية للثقافة
بجهة الشرق

بدعم من مديرية الشؤون الثقافية بجهة الشرق

مرافئ السندباد الأسمر

قراءات وشهادات في شعر محمد علي الرباوي

إعداد وتنسيق:

د. محمد ماني

منشورات جمعية العلامة الجمالية

(16)

طبع هذا الكتاب بدعم من مديرية الشؤون الثقافية بجهة الشرق

مطبعة الجسور 40 شارع رمضان الكاضي - وجدة

الهاتف/الفاكس: 85 31 70 36 05

الطبعة الأولى: 2022

رقم الإيداع القانوني2022MO4598

الترقيم الدولي: 1-674-40-9920-978

ثقافة الرياحين

عبد الغني حسني

تقديم:

تعد ثقافة النص مدخلا من بين مداخل بلاغية متعددة لدراسة الخطاب الشعري. وهو مدخل تناولته البلاغة العربية ضمن مباحث مختلفة منها: ثقافة الشاعر، حيث جاء في العمدة: "والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مَكرُمة؛ لاتّساع الشعر واحتماله كلَّ ما حمل: من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته، مستغن عما سواه"1، ومنها مباحث بلاغية كالسرقة والاقتباس والتضمين والتلميح والعقد (نظم المنثور)، كما تناولته البلاغة الجديدة من خلال مصطلحات كالحوارية (ميخائيل باختين) والتناص (جوليا كريستيفا وجيرار جنيت) والتعالي النصي (جنيت)...

وقد مكنتنا قراءتنا المستقصية للأعمال الشعرية الكاملة لمحمد علي الرباوي من الوقوف على مرجعيات متعددة يستقي منها الشاعر مادته الإبداعية، تشمل:

- المرجعية الدينية، ممثلة في النص القرآني وفي الرموز الدينية، والنص الصوفي، والكتاب المقدس

---

1 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح محمد محي الدين عبد الحميد، ط 5، دار الجيل ن بيروت ص.196.

- والمرجعية الشعرية، التي تشمل النص الشعري القديم والنص الشعري الحديث، سواء أكانت هذه النصوص مغربية أو عربية أو غربية (ممثلة في الشعر الفرنسي خاصة)

- والمرجعية التاريخية: ممثلة في النص التاريخي، وفي الرموز التاريخية العربية والمغربية

- والنصوص الأدبية التعليمية التي تضمنها برنامج التعليم الابتدائي خلال السبعينيات وبداية الثمانينيات، من خلال مؤلفات أحمد بوكماخ

- والتراث الشعبي المغربي الذي يشمل: الحكاية الشعبية المغربية والمعتقدات والعادات الشعبية، والفن الشعبي المغربي

- والتعدد اللغوي الذي يتضمن توظيف أنواع من اللغة، بجانب اللغة الفصحى: الفرنسية والإنجليزية والعامية المغربية والأمازيغية، وبعض العاميات العربية (المصرية والخليجية)

- والمرجعية الفنية الحديثة، ممثلة في توظيف الأغنية المغربية والأغنية العربية الحديثتين

- والمرجعية السياسية التي يمثلها توظيف المعجم السياسي، وتربط النص بالتحولات الاجتماعية والسياسية في المغرب والعالم العربي، منذ منتصف القرن العشرين.

ويقتضي التصورُ العام الذي نصدر عنه في دراسة ثقافة النص الشعري النظرَ إلى هذه المرجعيات من زاوية دلالتها على ثقافة الشاعر ومرجعياته التي تؤثر، بلا شك، في مقاصده، ومن زاوية وظائفها الجمالية والدلالية والتداولية

التي تربط الدلالة النصية بالسياق الثقافي لإنتاج النص وتلقيه. أما الإجراء المنهجي الذي وقع عليه اختيارنا في هذه الدراسة فيتمثل في حصر الاهتمام فيما يدل أكثر من غيره على ارتباط الشاعر بخصوصية الثقافة المغربية، مع التنبيه إلى أن الانفتاح وتعدد المرجعيات يعدان جزءا من هذه الخصوصية أيضا.

ومن هنا يأتي اختيارنا دراسة تجربة الرباوي من زاوية كونها جزءا من إنتاج شعري يحمل خصوصية "نابعة من البيئة المغربية بكل مكوناتها الطبيعية والثقافية والحضارية"، على حد تعبير عباس الجراري1. هذا الإنتاج الذي يعد إغناء للتجربة الشعرية العربية المعاصرة، وليس مجرد رجع صدى أو إعادة إنتاج لتجربة الشعر المعاصر بالمشرق العربي. ويقوم هذا التصور على كون مظاهر تلك الخصوصية، التي تكشَّفَت ملامحها وتجلت مع بداية السبعينيات من القرن الماضي2، متعددةً تشمل في جانبيها المضموني والفني خصائص تسربت إلى تجارب عدد من الشعراء في فترات مختلفة وبدرجات متباينة، أهمها: التعبير عن أعطاب المجتمع المغربي والارتباط بهمومه، واختيار التجربة الكاليغرافية التي وظف فيها بعض الشعراء الخط المغربي والأندلسي، على الرغم من محدودية أفق هذه التجربة واقتصارها على دواوين معدودة،

---

1 تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب من 1830 إلى 1990، عباس الجراري، منشورات النادي الجراري، الرباط 1997، ص8.

2 حديثنا مقتصر هنا على تجربة الشعر المعاصر التي ظهرت بوادرها في المغرب أواخر الخمسينيات وشهدت انطلاقها الفعلي مع بداية الستينيات، ولا يمتد إلى ما قبلها من التجارب التي لا ينفي عنها كلامنا سمة الخصوصية التي لها تجلياتها الموضوعية والفنية أيضا.

وظهور التوجه الإسلامي الذي حملت مشعلَه جماعةُ وجدة[1]، والارتباط بالثقافة المغربية ورموزها التاريخية والحضارية، وتوظيف العامية المغربية توظيفا يرتبط باختيار الخبب وزنا أثيرا ومميِّزا لتجارب بعض الشعراء...

فنحن نزعم أن فئة من الشعراء المغاربة قد تمكنت من تأسيس نموذج شعري يتقاطع في كثير من جوانبه مع النموذج المشرقي ويمتاز عنه في جوانب أخرى، بما يمنحه خصوصيته وتفرده ويجعله جزءا من حركة التطور العام الذي شهده الشعر العربي المعاصر. وهو ما يدعونا إلى إعادة قراءة التجارب الشعرية المغربية المعاصرة بعيدا عن المقولات التقليدية كمقولتي المركز والهامش، والمفاضلة بين الأجيال الشعرية، وفي ضوء منهج جديد يهدف إلى الكشف عن الجوانب الفنية لهذه التجربة في علاقتها بأبعادها الدلالية المرتبطة بالسياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية، وبأبعادها التداولية التي تنظر إلى الشعر بوصفه "رسالة" أيضا.

وإذا كنا نتخذ من تجربة الرباوي الشعرية نموذجا لإثبات هذه الخصوصية، فإن ذلك يعود إلى ما نراه من قدرتها على تطوير أدواتها الإبداعية لمواكبة تحولات المجتمع المغربي على مدى خمسة عقود من الزمن، مجسدةً مبدأ الخصوصية التي هي جزء من خصوصية القصيدة المغربية المعاصرة.

---

1 نسبة إلى مدينة وجدة، حيث انطلقت تجربة الشعر الإسلامي مع الشعراء: محمد علي الرباوي وحسن الأمراني ومحمد بنعمارة ووجدت لها صدى في بقية أنحاء المغرب استجابة لدعوة الأدب الإسلامي التي تبنتها الرابطة العالمية للأدب الإسلامي وجسدتها بإصدار مجلة الأدب الإسلامي. وكانت جماعة وجدة تسهر على إصدار مجلة المشكاة التي حملت هذا التوجه أيضا. وتمتاز الجماعة بتوجهها الفني الذي يوحد بين أعضائها ويميزها عن غيرها من التجارب الشعرية المغربية التي كان معظمها فرديا.

ومن ثمة فإن ما نزعمه من خصوصية لشعر الرباوي يعدّ سمة مميزة لجزء كبير من الإنتاج الشعري المغربي الذي نضجت مادته الإبداعية بداية من السبعينيات، حينما وجد الشاعر المغربي نفسه في أتون واقع تمزقه التناقضات الاجتماعية والحضارية ويئن تحت وطأة الفقر والاستبداد ويتبنى جزءٌ كبير من نخبته المثقفة خطابا إيديولوجيا ماركسيا، فتمكن من التحرر من أسر النموذج المشرقي ليؤسس نموذجا إبداعيا ينطلق من الهوية المغربية التي شكلتها روافد ثقافية متعددة، من أجل التعبير عن هموم الذات والوطن والأمة.

وقد قادتنا قراءتنا لرياحين الرباوي إلى الوقوف على مظاهر متعددة للخصوصية التي تسم تجربته الشعرية، تشمل التناص مع الشعر المغربي ومع التراث الشعبي المغربي، وتوظيف العامية المغربية، ووزن الخبب، واستحضار الرموز الدينية والحضارية المغربية، ومعجم الأمكنة المغربية. وسنكتفي في هذه الدراسة بالوقوف عند ثلاثة مظاهر منها تتمثل في التناص مع الشعر المغربي، وتوظيف التراث الشعبي، وتوظيف كل من العامية المغربية ووزن الخبب، مع تنبيهنا إلى أن مجال البحث في خصوصية هذه التجربة يظل مفتوحا، في علاقته بما أشرنا إليه آنفا من تنوع المرجعيات الثقافية التي يستقي منها الشاعر مادته.

1- التناص مع الشعر المغربي:

يعدّ التناص مع الشعر المغربي من بين المرجعيات التي ساهمت في بلورة عدد من التجارب الشعرية المعاصرة بالمغرب، ليقوم دليلا يبطل دعوى القطيعة بين الأجيال والاتجاهات الشعرية الحديثة. ويتخذ هذا التناص في

شعر محمد علي الرباوي شكلين هما: استحضار النصوص الشعرية المغربية، وتوظيف أسماء الشعراء وعناوين القصائد والدواوين الشعرية:

أ- النصوص الشعرية:

تعد النصوص الشعرية المغربية من أبرز المصادر التي شكلت تجربة الرباوي الشعرية. وقد أسعفه اشتغاله الأكاديمي على هذا الشعر وتدريسه إياه في الجامعة في تكوين معرفة عميقة به وفي توسيع دائرة اطلاعه عليه، بحيث لا يقتصر تأثره به على الاتجاه المعاصر الذي تجمعه به وحدة التجربة والمعاناة، بل يمتد إلى الاتجاهات السابقة عليه أيضا. وما يميز هذا الجانب من التناص هو جعله وسيلة للتعبير عن الرؤية المتمردة للشاعر تجاه الواقع، إذ تخضع عنده تلك النصوص لعملية تحول تقلب دلالاتها الأصلية لتكتسب دلالات مناسبة للسياق الشعري الخاص الذي يخضعها له الشاعر. ففي مطلع إحدى قصائده التي تحمل عنوان "الدار البيضاء" نقرأ قوله:

صدق الذي سماك بالبيضاءِ

من أجل ما لك من يد بيضاءِ

إن البياض لنصف حسن ذوي البها

وبياض حسنك فاق كل بهاءِ

وهما بيتان للشاعر المغربي محمد بوجندار الرباطي، افتتح بهما قصيدة طويلة في وصف جمال الدار البيضاء خلال السنوات الأولى من عهد الاحتلال الفرنسي، ومنها بعد ذينك البيتين لدى بوجندار:

فبياض غرتكِ المضيئة في اخضرا   ر رباك تحت القبة الزرقاءِ

قد جاء فيه من التناسب ما غدت تربو إليه مقلة الحمراء1

غير أن استحضار الرباوي لهذه القصيدة يتم عبر التصرف في مضامينها وإخضاعها لرؤيته الشعرية الخاصة، وذلك بقلب هذه المضامين إلى ضدها بشيء من التلاعب اللفظي الذي يحول "البيضاء" إلى "بيداء". يقول بعد الافتتاح:

أبدا ما أنت بيضاء، ولكنك بيداء تغطي غابةٌ من شجرِ

الإسمنت مرآتكِ...

وهو ما يعكس رؤية الشاعر إلى هذه المدينة التي خصها بقصائد تحمل العنوان نفسه وتعكس هذا التقابل الجلي بين الجمال الذي صوره بوجندار وبين القبح والقسوة اللذين صارا يسمانها الآن، منها قصيدة أخرى ضمن ديوان "قمر أسرير"، يرصد فيها الشاعر وجه المدينة المستلَب، نقرأ فيها:

في ساحات البيضاءْ

تعرض باريس مفاتنها الحمراءْ

وترش روائحها الزرقاء على سيقان الأرضْ

وفي هذه القصيدة أيضا استلهام خفي لقصيدة بوجندار نفسها عن طريق التصرف في مضامينها، إذ تحيل حمرة المفاتن على مدينة مراكش "الحمراء" في قول بوجندار:

قد جاء فيه من التناسب ما غدت تربو إليه مقلة الحمراءِ

---

1 الأدب العربي في المغرب الأقصى، محمد بن العباس القباج، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، مجلة الثقافة المغربية، الرباط 2013،/65.

كما تحيل الروائح الزرقاء على قوله قبل هذا البيت:

فبياض غرتكِ المضيئة في اخضرا   ربباك تحت القبة الزرقاءِ

مع التباين الواضح بين سياقي القصيدتين ودلالات البياض والحمرة والزرقة فيهما.

وينهي الشاعر قصيدة "الدار البيضاء" بنفي تام لبيتي بوجندار مستندا إلى قصيدة لأحمد شوقي:

خدعوك يا وحشية العينين إذ سموك بالبيضاءِ

من أين يأتيك البياضُ

وأنت مقبرة تضم مواجع الفقراءِ

من أين يأتيك البياضُ

وهذه الأشجار ما عرفت روايا المزن أسوُقَها

ولا شمّت نسيم ضياءِ

من أين يأتيك الضياء اليومَ

يا دارًا رمت بكبودها في لجة الرمضاءِ

يا دار هل كذب الذي سماك بالبيداءِ1

ليشْبه ذلك قلبا لما جاء عند بوجندار، فكأنه يقول معارضا: كذب الذي سماك بالبيضاء...

1 رياحين الألم محمد علي الرباوي، منشورات وزارة الثقافة، الرباط 2010، 35/2.

وقد وظف الشاعر هذا الأسلوب نفسه في استحضاره نشيدا وطنيا مغربيا يعود إلى عهد الاحتلال الفرنسي وينسب إلى الزعيم والشاعر علال الفاسي مؤسس حزب الاستقلال1، ضمن قصيدة تحمل عنوانَ مطلعِه هي قصيدة "مغربنا وطننا". وهي قصيدة تحمل رؤية متمردة على الواقع ورافضة له، كما تحن فيه إلى ماض يراه الشاعر مشرقا على الرغم مما كان فيه من قساوة الاحتلال. ومما جاء في هذه القصيدة:

كانت بالأمس قبائل هذا الأطلس والريفِ2 تبيعُ القوّةَ

والبطشَ، هي اليوم تبيع الشهوةَ والحلمَ، تبيع جداولَها الدارُ

البيضا لصهيل قبائلَ من نجدٍ لم تُرسل نجدَتَها لفلسطينَ هيَ

اللحظةَ تسقي الرملةَ بالنفطِ فتخضرُ حقول الرومِ يخِرّ النخلُ

حزينا فتهاجر كل الأطيار إلى الشمس بعيدا3.

وفي سياق هذه الرؤية يأتي التناص مع النشيد الوطني المغربي، إذ يقول الشاعر:

بلدي

يا بلدي، روحي فداكْ

من يَدُسْ أقماركَ اليوم ينل كلَّ رضاكْ

---

1 انظر: الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية: 1912-1956، إبراهيم السولامي، دار الثقافة، الدار البيضاء 2011، ص156.

2 إشارة إلى ما عرف عن قبائل الريف والأطلس من مقاومة للاحتلالين: الفرنسي والإسباني

3 مغربنا وطننا، رياحين الألم، 28/2.

من يقدّمْ دمه يلْقَ جَفاكْ

وفيه استحضار لقول علال الفاسي:

مغربنا وطننا روحي فداهْ ومن يدس حقوقه يذق رداهْ

دمي له روحي له وما ملكتْ في كل آنْ[1]

وشتان بين رؤيتين: إحداهما ترى في التضحية من أجل الوطن سبيلا للانتماء وأخرى لا ترى إلا وطنا يتنكر لمن يفديه بدمائه ويكافئ من يدوس أقماره، لكن ذلك لا يمنعها من حبه وفدائه (بلدي يا بلدي روحي فداك).

ويعد ديوان "مزامير الشيخ الكامل" نموذجا لتقاطع أشكال مختلفة من التناص مع الرموز الحضارية والنصوص الشعرية المغربية. فعنوانه يشير إلى بعده الصوفي بإحالته على شخصية الشيخ الكامل الهادي بنعيسى، مؤسس الطريقة الصوفية العيساوية بالمغرب، كما أن عددا من قصائده يحيل على رمز من رموز التصوف وفن الملحون هو سيدي قدور العلمي[2]، وفيها تحضر مدينة مكناس المغربية (مكناسة الزيتون) بأبوابها وساحاتها، بوصفها رمزا صوفيا، لإحالتها على هذه الشخصية وعلى شخصية الشيخ الكامل. وفي قصيدة "مكابدات أخرى لسيدي قدور العلمي" استحضار خفي لشخصية مغربية أخرى هي شخصية الإمام ابن النحوي صاحب قصيدة "المنفرجة" الذي ولد على عهد المرابطين بمدينة تلمسان وأقام بمنطقة سجلماسة

---

1 النص الأصلي لنشيد "مغربنا وطننا"، ديوان علال الفاسي، 316/1. وقد اختير هذا النشيد ليكون نشيدا لحزب الاستقلال.

2 هذه القصائد هي: "من مكابدات سيدي قدور العلمي" و"مكابدات أخرى لسيدي قدور العلمي" و"لامية سيدي قدور العلمي" و"رائية سيدي قدور العلمي".

بجنوب المغرب1. فالشاعر لا يصرح بهذا التناص، لكنه ينشئ حوارا مع قصيدة المنفرجة منه:

اشتدي أحزاني

اشتدي... لا تنفرجي

ليت الليل يظل بطيء الأنجمِ

ليت الليل المتوتّر يُردف أعجازا

وينوءُ بكلكله العَلِجِ

ليت خمائلَه الزرقاءَ بكل مُغار الفتل

تُشدّ بكل هضاب القلب المُعتلجِ

ليت الليل القاسي يتطاول... يأذن بالبلجِ2

حيث تتداخل في هذا المقطع أبيات من معلقة امرئ القيس مع قول ابن النحوي:

اشتدي أزمة تنفرجي قد آذن ليلك بالبلج

وظلام اللَّيْل لَهُ سرج حَتَّى يَغْشَاهُ أَبُو السرج

---

1 قال الزركلي: "يوسف بن محمد بن يوسف التوزري الأصل، التلمساني، أبو الفضل، المعروف بابن النحويّ: ناظم " المنفرجة " التي مطلعها: " اشتدي أزمة تنفرجي "كان فقيها يميل إلى الاجتهاد، من أهل تلمسان. أصله من توزر. سكن سلجماسة، وتوفي بقلعة بني حماد (من أعمال قسنطينة) قرب بجاية". انظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، 246/8.

2 الرباوي، 141/2.

وسحاب الْخَيْرِ لَهَا مطر   فَإِذا جَاءَ الإبان تجي1

ومن الخصائص المميزة للتناص عند الرباوي ما نرى تسميته بالتناص المركب الذي يتخذ شكلين: أحدهما استحضار نصوص متعددة ضمن سياق واحد، كما هو شأن هذا المقطع، والثاني يعمد الشاعر من خلاله إلى استحضار نصوص عبر استحضار شعراء آخرين لها، منشئا بذلك حوارا مركبا بين نصه والنص المستحضر، ثم بينه وبين النص الشعري الوسيط. ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة "ما أوسع صدرك" من ديوان "الأحجار الفوارة":

كنا اثنين ورابعنا لم يأت الغيم به، كان الغيمُ

يزور الحقل ولا تأتي الأمطار معه.

وهي قصيدة تصور حيرة نفسية يعيشها الشاعر، ستجد بعدها الذاتُ خلاصها بقربها من الله:

لكن نبتت في القلب الأجرد زهرهْ

قال لها محبوبي: كوني أنتِ على عبدي بردًا

وسلامًا. كانت بردًا وسلاما. كانت شجرا وحماما...2

فالمقطع الأول من هذه القصيدة يتضمن تناصا مع آيات قرآنية متعددة: مع قوله تعالى من سورة الأنبياء: "قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم"1،

---

1 طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، 56/8. وقد نسبها السبكي للشيخ أبي إسحق بن طريف.

2 الرباوي، 516/1.

ومع قوله تعالى من سورة التوبة: "إلا تنصروه فقد نصره الله إذ اخرجه الذين كفروا ثاني اثنين إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه: لا تحزن انّ الله معنا"2، ومع قوله تعالى من سورة الكهف: "سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب"3. وقد تحقق التناص مع الآية المشار إليها من سورة التوبة بشكل أوضح في قصيدة تحمل عنوان "صاحب الغار"، يقول فيها:

إنا في الغار اثنانِ وثالثنا لم ينزل بعدُ4

غير أن التناص في الموضعين الأخيرين يتم عبر قراءة الشاعر لاستحضار الشعراء المغاربة للنص القرآني، لينشئ حوارا مركبا مع الآيتين الكريمتين، ثم مع النصوص الشعرية المغربية المستحضِرة لهما، كقول الشاعر المغربي أحمد بنميمون:

كنا اثنين وثالثنا كان الحبُّ

رابعنا لم يكن الفرح الرائع5

وقول أحمد المجاطي في قصيدة "خف حنين":

فدوّمْنا

---

1 الأنبياء: آية 327.

2 التوبة: آية 40.

3 الكهف: آية 22.

4 رياحين الألم، 436/1.

5 نقلا عن "القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد"، الأعمال الكاملة (الدراسات)، عبد الله راجع، 122/2.

ومرَّ بركبنا المنبتُ

يمضغُ عظم ناقتهِ

وفي عينيه خُفُّ حُنينْ

وكنّا اثنينْ

فصار الصمتُ ثالثَنا

ورابعَنا دموعُ العينْ[1]

ويعد هذا النوع من التناص المركب إحدى السمات التي تساهم في تشكيل خصوصية التجربة الشعرية لدى محمد علي الرباوي، بحيث نجد لديه تكثيفا لتوظيف النصوص المختلفة التي يقرأ بعضها بعضا، كما في هذا المقطع من قصيدة "إغاثة الأمة بكشف الغمة" من ديوان "أول الغيث":

يا ليلُ البلدُ المنخور متى غدهُ؟

أقيام الساعة موعدهُ؟

كل البلدان قد انتفضت

إلا بلدي كثرت عوَّدُهُ

نخلته المدودة كالآهِ لكَم هُزتْ

فتساقَطَ من ثديها الحجرُ

---

1 ديوان الفروسية، أحمد المجاطي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء الطبعة الثالثة 2011، ص84.

سنظل نهز بأيد طهُرتْ

جذع النخلة حتى يسَّاقطَ منها الثمرُ

وهو مقطع تتداخل فيه نصوص متعددة هي:

- النص الشعري القديم المتمثل في قول الحصري القيرواني:

يا ليلُ الصبُّ متى غدهُ أقيام الساعة موعدهُ؟

إلى قوله:

لم يُبقِ هواكِ له رمَقا فلْيَبْكِ عليه عُوَّدُهُ1

- النص القرآني المتمثل في قوله تعالى من سورة مريم: "وهزي إليك بجذع النخلة تسّاقط عليك رُطَبا جَنِيا"2.

- النص الشعري المعاصر المتمثل في قراءة بدر شاكر السياب للنص القرآني السالف ذكره، من خلال قوله في قصيدة "لأني غريب":

لأنّي غريبْ

لأنّ العراق الحبيبْ

بعيد وأني هنا في اشتياقْ

إليه، إليها أنادي: عراقْ

---

1 معارضات قصيدة "يا ليل الصب" للحصري القيرواني، إسكندر المعلوف اللبناني، مطبعة الهلال 1921، ص07.

2 سورة مريم: آية 25.

فيرجع لي من ندائي نحيبْ

تَفَجَّر عنه الصدى

أحسّ بأني عبرت المدى

إلى عالم من ردى لا يجيبْ

ندائي

وإمّا هززتُ الغصونْ

فما يتساقط غير الردى

حجار حجارْ

وما من ثمارْ1

فالشاعر يصهر هذه النصوص مجتمعة ضمن رؤيته الشعرية التي تتجاوز حدود التمرد على الواقع إلى التطلع لتغييره:

نخلته الممدودة كالآه لكَم هُزت

فتساقَطَ من ثديها الحجرُ

سنظل نهز بأيد طهُرت

جذع النخلة حتى يسَّاقطَ منها الثمرُ.

ب-أسماء الشعراء وعناوين القصائد والدواوين:

1 لأني غريب، ديوان بدر شاكر السياب، 1 دار العودة بيروت 1997، ص195.

تتخذ اللغة الشعرية في شعر الرباوي أبعادا رمزية مستمَدة من منابع مختلفة أبرزها توظيف أسماء الشعراء وعناوين القصائد والدواوين الشعرية المغربية خاصة، ولعل ذلك أحد أسباب الغموض الذي قد يُلمَس في هذا الشعر، والذي يزداد غموضا على القارئ العربي الذي لا يملك اطلاعا واسعا على الإنتاج الشعري المغربي. ففي قصيدة "الشاون" مثلا نقرأ قوله:

يا من شق إلى الإنسان طريقا

شُقَّ إلى قلبي المكسور طريقا

يوصل هذي الوجناءَ إلى

أسرار الشعر المخزونِ

بقلب الأحجار الفوارهْ

علمني كيف أفك طلاسمَ هذي الأحجارِ

وهذي الأعشابْ

وهو يتضمن إشارة خفية إلى الشاعر عبد الكريم الطبال ابن مدينة شفشاون، من خلال استحضار ديوانه: "الطريق إلى الإنسان" في قوله:

يا من شق إلى الإنسان طريقا

شق إلى قلبي المكسور طريقا

كما يتضمن إحالة إلى ديوانين للشاعر الرباوي نفسه، هما: "الأحجار الفوارة" و"الأعشاب البرية".

وفي القصيدة نفسها يستحضر الشاعر عنواني ديوانين آخرين للطبال هما: "البستان" و"الأشياء المنكسرة"، حين يقول:

هذا الناسك... هذا الشاعر

هذا الهائج... هذا الهادئ

حدّق في وجهي المغبرّ طويلا

حدّق فيّ طويلا

قرأتْ أعشابي البرّيّةَ عيناهُ

فانفتحتْ أوتارُ مُحيّاهُ

رسمتْ شفتاهُ

نرجستينِ

ومدّ إلى قلبي بستانينِ

وأشياءً منكسرهْ1

وتأتي هذه القصيدة أيضا محملة بأسماء الشعراء المغاربة: حسن الأمراني وعبد الكريم الطبال ومحمد السرغيني ومحمد الخمار الكنوني وأحمد بلحاج آيت وارهام ومحمد الميموني وأحمد المعداوي، في قوله:

قال التبريزي في حاشيةٍ شاسعةٍ

تلقي الضوءَ على نخلةِ آيت وارهامْ

---

1 الشاون، رياحين الألم، 301/2.

وتؤوّل بعض رؤى السرغيني

وكلاما ردده

عن أدغال الموت الخمّارُ الكَنّوني

حدثني لوركا عن صاحبه الميموني

عن ديك الجن عن المعداوي

عن مجنون يدعى الرّبّاوي

قال:

حين بياض الشّاوُنْ

مدّ إلى عينيّ عراجين الفتنةِ

أفشتْ أقمارُ الدُّجْنةِ

بعضا من أسرار كنايات الطّبّال.

كما تتضمن إشارات إلى بعض أعمال هؤلاء الشعراء كقصيدة "الموت على الأبواب" لمحمد الخمار الكنوني (وكلاما رددهُ عن أدغال الموت الخمّارُ الكَنّوني)، و"ثلاثية لحلم إبراهيم" لمحمد السرغيني (وتؤوّل بعض رؤى السرغيني)، إضافة إلى ربط محمد الميموني بالشاعر الإسباني فيديريكو غارسيا لوركا من خلال ترجمته لبعض قصائده، ومن خلال قصيدته عنه "حديقة لوركا" (حدثني لوركا عن صاحبه الميموني)...

فالشعر المغربي، قديمه وحديثه، يعد من أهم المرجعيات التي شكلت تجربة الشاعر محمد علي الرباوي، ونزعم أنها شكلت تجارب شعرية مغربية

أخرى، نكتفي منها بالإشارة هنا إلى هذا النموذج الذي يستحضر فيه حسن الأمراني أسماء شعراء مغاربة مع بعض أعمالهم:

رجعتْ بي أطياف الذكرى

فإذا مُفدي ينشر للخطابيّ

رسائل قهرٍ منسيّهْ

ويغنّي عهد الحريّهْ

وحسين القمريّ يخبئ في أجنحة الريح طواسين الحلاجْ

وابن عمارة يتلو في الناس نشيد الغرباءْ

والمعداويّ يعالج غربته الخرساءْ[1]

حيث يشير إلى قصيدة كتبها شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء عن ثورة محمد بن عبد الكريم الخطابي سنة 1925 بعنوان "إلى الريفيين"، كما يشير إلى قصيدة شعرية ضمن ديوان للحسين القمري، ويحملان معا عنوانا واحدا يحيل على كتاب الطواسين للحلاج، هو "على هامش الطواسين"، إضافة إلى إشارته إلى ديوان "نشيد الغرباء" لمحمد بنعمارة، وإلى كتاب يعالج فيه أحمد المعداوي تجربة الغربة في الشعر الحديث هو كتابه "ظاهرة الشعر الحديث". وكل هذا يعدّ مظهرا من مظاهر الخصوصية التي تميز جزءا كبيرا من الإنتاج الشعري المغربي الحديث، والتي تمت الإشارة إليها في مقدمة هذه الدراسة، ومنها أيضا توظيف التراث الشعبي المغربي.

---

1 قصيدة "مقهى برلين"، حسن الأمراني، العلم الثقافي، الخميس 17 شتنبر 2020.

2- التراث الشعبي المغربي:

يجعل الشاعر من استحضار بعض جوانب التراث الشعبي سبيلا للتعبير عن رؤيته النقدية للواقع. ومن ذلك ما نجده في قصيدة "المذيع" التي ضمها "كتاب الخراب"، إذ يصور سهرة من السهرات الفنية التي تعرض في التلفزيون المغربي، والتي يقطعها المذيع بنشرة إخبارية تصور مآسي الشعب الفلسطيني، قبل أن يختفي وتُستأنف السهرة من جديد:

هذا المذيع يختفي

وحين يختفي المذيع لحظةً

تدخل بيتَنا الكبيرَ دميةٌ

مثقلة بفضةٍ وعسجدِ

مثقلة بكل ما في سبتة الفيحاءِ من

عطرومن أصباغٍ ومن

أغلى الحريرْ

تدخلُ بيتَنا الكبيرْ

فاطنةُ ابنةُ الحسينْ

تستأنف العيطة في هذا العراءْ

قل ساعةً أو ساعتينْ

تملأ أدغالَ الفضاءْ

كمنجةٌ

يلعبُ بالأوتار شيخٌ

طاعنٌ في السُّكْرِ

عيناه على الشيخة وهي في انتشاءْ

ترقص ما بين الرجال والنساءْ

قل رقصة أو رقصتينْ

قل عشرة أو عشرتين1.

وهو مقطع يضم أيضا تناصا مع قول صلاح عبد الصبور في قصيدة "الحزن":

ولعبتُ بالنرد الموزّع بين كفي والصديقْ

قل ساعة أو ساعتينْ

قل عَشْرةً أو عشرتينْ2

والرؤية التي يتم تصريفها في هذا المقطع من خلال استحضار فن "العيطة" واسم "فاطنة بنت الحسين"3، نجدها أيضا في عدد من قصائد

---

1 المذيع، رياحين الألم، 396/2.

2 الحزن، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت 1998، ص36.

3 هي إحدى أشهر مغنيات فن العيطة بالمغرب. ولدت سنة 1935، وتوفيت سنة 2005. و"العيطة" لون غنائي شعبي مغربي

الشاعر عبد الله راجع كقصيدة "أعلنت عليكم هذا الحب" من ديوان "أياد كانت تسرق القمر"، منها:

للسوق أُوَجِّه أغنيتي كي تدخل حربا خاسرة ضد **الشيخات**، أغني

لشتيلا تتحول في العام دقيقة صمت، لمذابح بيروت أغني،

من يسمعني منكم فليتبعني

كي نقذف إسرائيل بحاء لا تعرفها لغة أخرى

حاء في الحُب، الحرقوص، الحوت، الحرمل، بالحاء نحوقل

من يسمعني منكم فليقذفني

بمقالة نقد عن كيفية استعمالي "حتى" ولْيَبْن محطته النوويةَ

كي يجمع كل الأشعار المبنية وفق موازين السلف الصالح

فلعل قصيدة هجو تقذف إسرائيل إلى البحر... لعل **الشيخات** المتشحات بما

لذ وطاب من الذهب اللامع يهدمن برقصتهن على **"الجفنة"** مبنى الكنيست

وأقول لكم غنيت... وأعرف أن هزائمنا تبدأ من كل زقاق في الوطن العربي[1]

---

1 أعلنت عليكم هذا الحب، الأعمال الكاملة (الشعر)، عبد الله راجع، ص240.

وهو ما يعني استحضار الرباوي للسياق نفسه الذي وظف فيه عبد الله راجع حديثه عن رقص "الشيخات"1، وهو سياق الواقع العربي المتردي، بحيث يرمز هذا الرقص عند الشاعرين إلى تخدير الإعلام الرسمي للوعي الشعبي تكريسا لهيمنة السلطة السياسية السائدة. وهذا في رأينا شكل آخر من أشكال التقاطع بين الاتجاهات الشعرية المعاصرة بالمغرب، كما أنه يمثل منهجا في التناص لدى الرباوي، لا يكتفي فيه باستحضار النصوص الأصلية، شعرية وغير شعرية، بل يفعل ذلك من خلال استحضار الشعراء الآخرين لها أيضا، كما أشرنا إلى ذلك آنفا.

وفي ديوان "مزامير الشيخ الكامل"، حيث تتداخل أشكال التناص مع النصوص والوقائع والرموز المشكّلة للهوية المغربية، يستحضر الشاعر أغنية شعبية من فن العيطة في سياق صوفي رمزي في مطلع قصيدة "رائية سيدي قدور العلمي" هي:

عينيك عينيك

جابو الهوى

من شيشوا

عينيك عينيك

جابو الغاشي

وهو ماشي

---

1 الشيخة في العامية المغربية تعني: الراقصة، كما تعني المغنية التي تؤدي ألوانا من الغناء الشعبي.

عينيك عينيك

طيحو الزرزور

من فوق السور1

وهذا المقطع الشعبي نفسه كان الشاعر المغربي أحمد بلبداوي قد استحضره في سياق مختلف شبيه بذلك الذي وظف فيه عبد الله راجع كُلًّا من التراث الشعبي والفلكلور المغربي، ليعبر من خلاله عن رؤية نقدية لاذعة للواقع، وذلك ضمن قصيدة "الجثة". يقول بلبداوي:

نهارُ العينْ

توارى بين غدر الجندْ

وعقم المدفع الرشاشْ

نهار العينْ

يغيب الآن في رحم البنادق، ما يزال اللهُ

يشحنها بزيت الخَرْوَعِ

الممزوج بالصابونْ

وها هي ذي:

عينيك عينيك طيحو الزرزور من فوق السور

---

1 رائية سيدي قدور العلمي، رياحين الألم، 198/2. جزء من أغنية شعبية مغربية يمكن ترجمته كما يلي: عيناك جلبتا الهوى (الحب) من شيشاوة (منطقة في المغرب) - عيناك جاءتا بالناس (الغاشي) وهم سائرون – عيناك أسقطتا الزرزور (طائر) من فوق السور.

عينيك عينيك		جابوا الهوى		من شيشاوة

عينيك عينيك		جابوا الغاشي		وهو ماشي1

ونحن لا نشك في أن الرباوي، الذي يمتلك معرفة واسعة بالإنتاج الشعري المغربي وبالتراث الشعبي، قد اطلع على قصيدة بلبداوي، مثلما اطلع على قصائد أخرى له بدا أثرها واضحا في شعره، منها قصيدة "سبحانك يا بلدي"، حيث يقول بلبداوي:

قاس قاس قاس يا وطني أنتْ2

ويقول الرباوي في قصيدة "الأحزان":

قاسٍ هذا البلدُ الأقصى

قاس

قاسٍ3

كما يقول في قصيدة "من مكابدات السندباد المغربي":

قاسٍ بلدي

قاسٍ يا ولدي

---

1 سبحانك يا بلدي، أحمد بلبداوي، سلسلة الثقافة الجديدة، الطبعة الأولى نهاية 1979، ص17.

2 سبحانك يا بلدي ، ص62.

3 الأحزان، رباحين الألم، 21/2. وقد نشرت قصيدة بلبداوي ضمن ديوان "سبحانك يا بلدي" سنة 1979، وكتب الرباوي قصيدته سنة 1989 ونشرت ضمن ديوان الأحجار الفوارة.

قاسٍ قاسٍ[1]

وفي قصيدة "عزف منفرد على الهجهوج" من ديوان "مزامير الشيخ الكامل" نجد استحضارا للتراث الكناوي، وهو تراث موسيقي مغربي ذو أبعاد روحية وأصول إفريقية، بشكل يندمج فيه الشاعر مع شخصية "المعلم" الكناوي المفتون بإيقاع آلة الهجهوج[2] الذي يوصله إلى مقام الحلول باندماجه مع شخصية "سيدي ميمون" التي تمثل رمزا من رموز هذا التراث[3]. فالشاعر يفتتح القصيدة بتأمله لعزف منفرد على الهجهوج للمعلم الكناوي:

دنْ دَدَدَنْ دَنْ

دنْ دَدَدَنْ دَنْ

ثم يقوده هذا التأمل إلى إعلان افتتانه بدندنة المعلم:

دَنْدِنْ دندن سِيدِي ميمونْ

دندن بالهجهوج الميمونْ

دندن دندن سيدي ميمون

إني بالموسيقى مفتون

---

1 من مكابدات السندباد المغربي، رياحين الألم، 100/2.

2 آلة موسيقية شبيهة بالقيثار يستعملها الفنانون (المعلمون) الكناويون خاصة، وتمتاز بإيقاعها الحزين المنسجم مع الطقوس الصوفية التي تصاحب السهرات الكناوية المسماة عندهم بالليالي.

3 يقول الرباوي في تعريف هذه الشخصية: "شخصية إفريقية مقدسة في المخيال الشعبي، تتداخل وسيدنا بلال. تحضر روح هذه الشخصية الصوفية عندما يصل كناوة إلى أقصى درجات النشوة". هامش قصيدة "عزف منفرد على الهجهوج، الرياحين 308/2.

ثم ما يلبث هذا الافتتان أن يتحول إلى "حال"[1] تسعى فيه ذات الشاعر إلى التطهر من أوزارها وهمومها. وهو ما لا يتم في التقاليد الكناوية إلا بحلول "السلطان" سيدي ميمون في ذات المجذوب. لذلك ينطلق الشاعر في رحلة بحث حائرة وقاسية عمن يخرجه من "حاله" ويهَبُ لنفسه السكينة:

جنّ جنوني

دلوني

يا أهل الحال على حالي... دلوني

دلوني اليوم على من يفتح لي

في شلال الدهشة بابا

دلوني

دلوني اليوم على من

يكتب للمجنون حجابا

ينجيني من دجْنة جوفي

جمرة خوفي

غابة وسواسي وظنوني

---

1 يقصد بهذا المصطلح في التقاليد الكناوية بلوغ الذات لمرحلة من السمو الروحي تصبح فيه مندمجة مع قوى غيبية تحقق لها أعلى درجات التطهر واللذة الروحية، وتذهل به عن الواقع المحيط بها. وهو مأخوذ من الحال التي تعتري المتصوفة من مشاهدتهم للحق.

وفي سياق هذا البحث المضني عن شخصية سيدي ميمون، حيث تتسلل العامية المغربية أيضا من خلال كلمة "حجاب" الدالة في العادات الشعبية المغربية على معنى التميمة، يستحضر الشاعر الطقوس الكناوية التي يمتزج فيها الاعتقاد الديني بالتقاليد الشعبية المغربية:

دلوني

يا أهل الحال على حالي... دلوني

دلوا القلب على ميمون المجنونِ

بهزّات الدُّفّ المسكونِ

بأطيافِ الحرف المفتونِ

بأسرار الصفّ عساه يرى

في الكفّ غلائل صبحي المُلتفّ على

باب المنصور1... عساهُ

يبَخّرُلي

في الليل المُسبَلِ

بالشّبّ وبالنَّدِّ وبالحَرْمَلِ...

1 هو أحد أبواب مدينة مكناس العتيقة.

وتتعدد في شعر الرباوي مظاهر توظيف التراث والتقاليد والعادات المغربية. ففي قصيدة المقهى يحكي الشاعر صوت السّقّاء وهو يتسول ببيع الماء:

الماء بالمجانْ

الماءُ بالمجانْ

وفي موضع آخر يستعير "الكسكاس"1 المغربي ليجعله عنوانا لقصيدة يصور فيها معاناته النفسية التي طبعت دواوينه السبعينية، ومطلعها:

الكسكاس المحمول على رأسي يتشققْ2

كما يستحضر جوانب من الفلكلور المغربي كرقصة الكَدْرة وفن العيطة وغيرهما...3

غير أن أكثر مظاهر التراث حضورا في شعره هي تلك التي تمتزج فيها التقاليد الشعبية بالمعتقد الديني، كزيارة الأولياء الصالحين والاعتقاد في بركاتهم وكراماتهم. فالشاعر يستحضر هذا الجانب ويوظفه في قصائده التي تحمل نسمات صوفية تُعبّر عن السعي نحو تطهير النفس وتحقيق سكينتها، كما أشرنا إلى ذلك في جانب من توظيفه للتراث الكناوي. ويستحضر في هذا السياق أيضا أسماء الأولياء الصالحين المغاربة، ومن أبرزها: شخصية الهادي بن عيسى، مؤسس الطريقة الصوفية العيساوية بالمغرب، التي أفرد لها ديوانا

---

1 آنية تستعمل لإعداد وجبة الكسكس. ومنه اشتق اسمها

2 الكسكاس، رياحين الألم، 354/1.

3 انظر مثلا قصيدة "كتاب الصحراء"، **الرياحين**، 330/1. ورقصة الكدرة هي إحدى الرقصات المعروفة بمنطقة الصحراء المغربية.

هو ديوان "مزامير الشيخ الكامل". وتحضر في الديوان نفسه شخصية صوفية أخرى هي شخصية الولي الصالح وشاعر الملحون سيدي قدور العلمي1، التي تشترك مع الشخصية الأولى في إحالتهما معا على مدينة مكناس، فتتخذ أبعادا رمزية تتوحد فيها شخصية الشاعر أحيانا بشخصية الصوفي، حتى يستعصي على القارئ الفصل بينهما، لتعكس بذلك بحثها المُضْني عن السكينة النفسية. يقول الشاعر في أحد مقاطع قصيدة "رائية سيدي قدور العلمي":

ها سِيدِي قَدّورْ

كفَراشٍ مخمورْ

يجري خلف النورْ

علّ يرى البشرى2

وفي مقطع آخر من القصيدة يحقق الشاعر الانفصال عن شخصية الولي الصالح، لينفرد بالمعاناة النفسية الباحثة عن الخلاص، فيتوجه إليه متوسلا منه الفرج:

عبدَ القادر العَلَمي

أتيتكَ من ربا العلم

أبثّ السر لا تلمِ

---

1 يعرف باسم عبد القادر العلمي أو سيدي قدور العلمي. من الأولياء والشرفاء الأدارسة. انظر في ترجمته في: معلمة الملحون، محمد الفاسي، الجزء الثاني، القسم الثاني: تراجم شعراء الملحون، ص291.

2 رائية سيدي قدور العلمي، رياحين الألم، 202/2.

فإن الأرض لا تعرى

إذا حلتْ بها البشرى

وتحضر شخصية سيدي قدور العلمي في قصائد أخرى متخذة تلك الأبعاد الصوفية الرمزية ذاتها، منها قصيدة "المحطات" من ديوان "قمر أسرير"1، التي يأخذنا فيها الشاعر في رحلة عبر القطار من وجدة إلى مكناس، فيمر بنا عبر محطات القطار الفاصلة بين المدينتين، مخصصا لكل منها مقطعا من قصيدته، هي: محطة العيون ومحطة تاوريرت ومحطة جرسيف ومحطة تازة ومحطة فاس ومحطة الأمير عبد القادر بمكناس، قبل أن يحط الرحال بمحطته الرمزية: محطة سيدي قدور العلمي، فيتخلص عند بابه من همومه ومتاعبه التي لازمته طوال رحلته تلك، ويقول مخاطبا الشاعرَ حسن الأمراني2 منتشيا بما حققه من سكينة نفسية:

يا صاحبي

حين أنا ذُقتُ الذي ذقتَ

علمتُ أنّ ما مرّ من العمر هباءْ

وأنّ ما يأتي من العمر بهاءْ3

---

1 "أسرير" أو قصر أسرير: بلدة بمنطقة تافيلالت بالجنوب الشرقي المغربي. وهي التي ولد بها الشاعر محمد علي الرباوي وأمضى بها طفولته.

2 شاعر مغربي معروف، وهو صديق حميم للشاعر محمد علي الرباوي.

3 المحطات، رياحين الألم، 155/2.

3- العامية المغربية والخبب

لا نستطيع الحديث عن حضور العامية في الشعر المغربي المعاصر بمعزل عن حديثنا عن حضور ملحوظ لوزن الخبب في هذا الشعر، وبمعزل أيضا عن أثر الأمازيغية في العامية المغربية التي تمتاز بقاعدة في النطق قائمة في الغالب على تناوب المتحرك والساكن. لا شك في أن هذا الأمر يحتاج إلى دراسات لسانية متخصصة تبحث في الأثر الصوتي للأمازيغية على العامية المغربية (وعاميات بلدان شمال إفريقيا ذات الأصول الأمازيغية عامة)، وعلاقة ذلك بإيقاع الخبب القائم على تناوب أسباب خفيفة وثقيلة (فعِلن أو فعْلن، أو فاعلُ). وفي انتظار قيام مثل هذه الدراسات فإننا لا نستطيع تجاهل وجود علاقة، ما تزال بحاجة إلى تفسير لساني، بين النظامين الصوتيين لكل من الأمازيغية والعامية المغربية وإيقاع الخبب. ولقد أشار الشاعر المغربي عبد الله راجع إلى شيء من ذلك حينما تحدث عن ميل الشاعر المغربي إلى إيقاع الخبب بتأثير من قاعدة النطق العامية المشار إليها1، على الرغم من أنه لا يمكننا الاطمئنان إلى النتائج التي توصل إليها في دراسته، لعدم فصله، في استقراء دواوين المتن الشعري، بين وزنين متباينين هما: المتدارك (ذو الوتد) والخبب (المكون من أسباب فقط). ولذلك فإن ملاحظة عبد الله راجع تحتاج إلى أدلة أقوى لإثبات صحتها.

ومن ضمن هذه الأدلة ما وقفنا عليه في استقرائنا لديوان الرباوي ويمكن تلخيصه في نقطتين أساسيتين:

---

1 انظر: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، الأعمال الكاملة (الدراسات)، عبد الله راجع، 179/1.

- أولاهما: هيمنة الخبب على إيقاع قصائده

- وثانيتهما: توظيف العامية المغربية في سياق يغلب عليه وزن الخبب.

1.3. **هيمنة الخبب:** اعتمدنا في دراستنا على الأعمال الشعرية الكاملة (طبعة وزارة الثقافة 2010) مع ديوان "أشجار الدم" الصادر سنة 2020، فأحصينا للشاعر أربعمائة وتسع عشرة قصيدة (419)، يستأثر منها الخبب وحده بمائة وتسعة وسبعين قصيدة (179)، وبنسبة تتجاوز 42 في المائة من مجموع الأوزان المستعملة في الديوان.

يضاف إلى ما ذُكر قصائد ممزوجة الأوزان، مزج فيها الشاعر وزن الخبب بأوزان أخرى، عددها في الديوان ستة وعشرون قصيدة (26)1، إذا أضفناها إلى غيرها من الخببيات الخالصة، صار مجموع القصائد التي يحضر فيها الخبب، خالصا أو مع أوزان أخرى، مائتين وخمسة (205)، بما يمثل نسبة قريبة جدا من النصف هي 49 في المائة من مجموع أوزان الديوان، بينما تقتسم بقية الأوزان نسبة 51 في المائة، وأهمها: الطويل والبسيط والرجز والوافر والرمل والمتقارب والكامل والمتدارك.

إن هذا يبين هيمنة الخبب على الإيقاع الشعري للرباوي. وهي هيمنة ترتبط بملاحظتين أساسيتين لتوظيف هذا الوزن عنده:

- أولاهما تتمثل في ازدياد الاهتمام به مع تطور التجربة الشعرية للشاعر، حيث بدأ في بسط هيمنته التدريجية منذ الثمانينيات، ليحظى في قصائده الأخيرة باهتمام متزايد يترجمه ما نجده في ديوان "أشجار الدم" من

---

1 تشمل هذه الملاحظة القصائد المزوجة الأوزان التي يحضر فيها الخبب، مع العلم أن هناك قصائد ممزوجة أخرى يغيب فيها الخبب، لا يشملها حديثنا.

استئثاره بثماني عشرة قصيدة من بين قصائد الديوان الخمسة والعشرين، يضاف إليها قصيدة مزج فيها الخبب بالمتدارك، لتشكل نسبة حضور الخبب في هذا الديوان 76 في المائة.

- والملاحظة الثانية هي ارتباط الاهتمام التدريجي بهذا الوزن باهتمام آخر مواز بالميل نحو توظيف العامية. وهي ملاحظة تنقلنا إلى العنصر الثاني المتعلق بعلاقة العامية بالخبب.

2.3. توظيف العامية في سياق الخبب: قادنا استقراء شعر الرباوي إلى الوقوف على قاعدة تتحكم في توظيفه للعامية، تتمثل في كون القصائد التي وظفت فيها العامية المغربية هي، في معظمها، قصائد خببية. ولقد لاحظنا أيضا أن الشاعر يشترك في هذا مع شعراء مغاربة آخرين، أبرزهم: عبد الله راجع وأحمد بلبداوي وعبد الكريم الطبال. وهذه نماذج من قصائد خببية تبين هذا الأمر (التعابير العامية بخط مضغوط):

النموذج الأول: من قصيدة "ابن دريد خلال الديربي" لمحمد علي الرباوي:

ضاعت في البيداء/البيضاءِ

ابنَ دُريدٍ أوراقُكْ

عند حمام الساحةِ ضاع حصانُكْ

خدمتْكَ أصابع أهل الحالِ

وداستْ حافلة الخط الثاني أخلافَكْ[1]

النموذج الثاني: من قصيدة "أعلنتُ عليكم هذا الحب" لعبد الله راجع:

لِبَناتٍ يتريّين على أشرطة التلفزيون أغنّي

لِطَواقي قَشبَلَها الشيبُ وزَروَلَها

للسوق أوجّه أغنيتي كي

تدخلَ حربا خاسرةً ضد الشيخات[2]

النموذج الثالث: من قصيدة "قداس المصلوبين على قارعة اليتم" لأحمد بلبداوي:

قال لهم لقمان: "استفتوا القلبْ

إيَّاكم أن تستفتوا غيرالقلبْ

ومن استفتى غيرالقلب فلن تقبل منه الفتوى"

قالوا: والرأسْ؟

قال: "الرأس العاري يا ما أتعب مولاهْ!

والرأس اللّيس يدورْ

---

1 ابن دريد خلال الديربي، أشجار الدم، محمد علي الرباوي، ص56.

2 أعلنت عليكم هذا الحب، الأعمال الكاملة (الشعر)، عبد الله راجع، وزارة الثقافة الرباط 2013، ص240.

كديهْ"

فاجتمع القوم وأهدوه عمامةْ

قالوا: هذا أفضل من أن نكسر رأسهْ

وانصرفوا1

النموذج الرابع: من قصيدة "ضحكة" لعبد الكريم الطبال:

يرمي أحيانا طفلٌ مجنونْ

حجرا أو وردا

في زمن الصهدِ

على جسد الماء المجنونْ2

تؤكد هذه النماذج وجود علاقة، قد تكون وثيقة، بين العامية والخبب في الشعر المغربي المعاصر. وللرباوي نماذج أخرى كثيرة تؤكد ذلك أيضا، تشمل مختلف أوجه توظيف العامية المغربية، دون أن ينفي ذلك وجود نماذج أخرى ترتبط فيها العامية بأوزان غير الخبب. وهذا ما يمكن رصده أيضا من خلال أشكال توظيف العامية في شعره، والتي تشمل:

أ. إخضاع الكلمات المشتركة بين العامية والفصحى لقاعدة النطق العامي، انسجاما مع إيقاع وزن الخبب.

---

1 قداس المصلوبين على قارعة اليتم، سبحانك يا بلدي، ص46.

2 ضحكة، ضمن ديوان "البستان"، عبد الكريم الطبال، ص32.

ب. توظيف تعابير فصيحة، من الناحيتين المعجمية والتركيبية، مع إعطائها دلالات مستقاة من العامية (هي في الغالب دلالات مجازية).

ج. توظيف كلمات عامية، أو ذات أصول فصيحة يغلب علها الاستعمال العامي، أو تحقيقها في النطق بما يوافق نطقها في العامية.

د. التناص مع التراث الشعبي المغربي، وتوظيف أسماء الأمكنة والأعلام والعادات المغربية: ويشمل هذا توظيف نصوص من التراث المغربي العامي (كالأغاني الشعبية)، وأسماء الرموز التاريخية والأمكنة المغربية وما يدل على العادات أو التراث الشعبي (الكسكاس – الهجهوج – العيطة – الكدرة...). ولما كان هذا الشكل موضوع حديثنا سابقا في محور التناص، فسنقتصر فيما نذكره ها هنا على الأشكال الثلاثة الأولى، مستدلين على تجلياتها في ديوانه.

أ- يشير الرباوي في بعض هوامش الرياحين إلى تحكم الضرورة الوزنية (في الخبب خاصة) في نطق بعض الكلمات الفصيحة بما يوافق نطق العامية المغربية[1]. وقد تحقق هذا في شعره بثلاث طرائق: إحداها تخفيف ياء "سيدي" مع كسر سينها (سِيدي، كما تنطق في العامية)، في مواضع مثل "سيدي قاسم" و"سيدي قدور"[2] و"سيدي ميمون"[3]، كقوله:

سِيدي قاسمْ

أرض مثقلةٌ بالليمونِ

1 انظر على سبيل المثال هامش ص: 443/1، حيث يشير إلى تضعيف خاء كلمة "الدخان" للضرورة، بما يناسب العامية.

2 رائية سيدي قدور العلمي، رياحين الألم، 201/2.

3 عزف منفرد على الهجهوج، 308/2.

وبالتينِ وبالزيتونِ

ولكنّ الجوعَ يحطّ بكلكله المجنونِ

على شجرٍ يمشي بحياءٍ ناعمْ1

إذ من الواضح أن النطق العامي لهذه الكلمة يحافظ على إيقاع الخبب، وأن نطقها الفصيح "سيّدي" يحدث خللا في الوزن بإخراج الكلمة من الخبب إلى تفعيلة المتدارك.

والطريقة الثانية هي تضعيف حروف بعض الكلمات بما يوافق نطق العامية، كخاء "الدخان" وميم "الفم" و"الدم"، كما في هذين النموذجين:

- هذا دمّي في جبل الرحمةِ

أسفحهُ ثم أقدّمهُ لك مَهرا2

- شاهدتَ بأرض الروم الشيخَ العاشقَ

يسقط في فمّ التمساح3

أما الطريقة الثالثة فهي حذف همزة بعض الأسماء الممدودة، ك"الصحراء" و"البيضاء"، لتوافق نطق العامية المغربية بما يحافظ على إيقاع الخبب، كما في النموذجين التاليين:

---

1 سيدي قاسم، 170/2.

2 أوراق مكية، 453/2.

3 قصائد، ضمن "أشجار الدم"، ص37.

- ما زالتْ يا ربّاوي أقدامكَ في هذا الغيسِ تسوخُ. كأني بك لا تبصرُ في هذا الحي المسكونِ

بأنفاس الصحرا فرسا مسرجةً تلتهم الأرضَ حوافرُها السبعة1

- كانت بالأمس قبائل هذا الأطلس والريفِ تبيعُ القوّةَ

والبطشَ، هي اليوم تبيع الشهوةَ والحلمَ، تبيع جداولَها الدارُ

البيضا لصهيل قبائلَ من نجدٍ لم تُرسل نجدَتَها لفلسطينَ2.

فالعامية تقدم للشاعر في هذه النماذج كلها "مَخرَجا" إيقاعيا يمكنه من الحفاظ على وزن الخبب، وإن كان إثبات الهمزة في كلمة "الصحراء" من النموذج الأخير لا يحدث خللا كبيرا في الوزن، إذ يمكن الحفاظ على إيقاع الخبب بإثباتها ومدّها أثناء القراءة (الصحرائي).

ب- من أشكال توظيف العامية عند الرباوي أيضا: استعمال تعابير فصيحة، من الناحيتين التركيبية (النحوية) والمعجيمة، مع إعطائها دلالات مجازية شائعة في العامية المغربية. لنتأمل هذه النماذج:

- داليةٌ

خُضرتُها صارخةٌ

تحجب فتنة شفشاونْ

كي لا تضربها عينٌ جائعةٌ

---

1 الهاتف، 520/2.

2 مغربنا وطننا، 28/2.

يحملها الإنسانُ الأفعى

أو هذا الإنسان الثعلبُ1

- صاحبي، حينما كان يُصغي لأعظُمِه في السريرْ

لم أزرهُ كما زار عندليبُ المساء المريرْ2

- ضاعت في البيداء/ البيضاءِ

ابنَ دُريدٍ أوراقُكْ

عند حمام الساحةِ ضاع حصانُكْ

خدمتْكَ أصابعُ أهل الحالِ

وداستْ حافلةُ الخطّ الثاني أخلافَكْ3.

ففي هذه النماذج تعابير يصعب فهم دلالاتها المجازية بغير العودة إلى استعمالاتها في العامية المغربية، حيث تشير عبارة "تضربها عين" في النموذج الأول إلى ما نعبر عنه في الفصحى بقولنا "أصابته عين" (الحسد)، وتشير عبارة "يصغي لأعظمه" إلى ما يوصف به، في العامية المغربية، الشخصُ المتعَبُ أو المريض من اختلاء بنفسه لمكابدة تعبه أو مرضه. أما عبارة "خدمتْك أصابع أهل الحال" فتشير إلى ما يدل عليه في العامية من تعرض الشخص للسرقة أو النصب. ومثل هذا كثير لدى الشاعر، منه كذلك استعمال كلمة "رأسي" بمعنى "نفسي"، كما تستعمل في العامية، في مثل قوله:

---

1 الشاون، 298/2.

2 البريد يصل غدا، أشجار الدم، ص22.

3 ابن دريد خلال الديربي، أشجار الدم، ص56.

راسي يا راسي... مرتْ بك أهوالٌ في حجم الآهِ

وما زال الزمن القاسي يحمل أهوالا...1

بحيث يمكن أن نلاحظ، بجانب الدلالة المجازية العامية للكلمة، تخفيف الهمز لموافقة النطق العامي، إضافة إلى التناص مع أغنية شعبية مغربية (يا راسي وما داز عليك وباقي).

وقد وجدنا مثيلا لهذا الاستعمال عند عبد الله راجع في مواضع منها قوله:

دخلت عليك بعاطي العزارا

تقدمْ دما وانفجارا

دخلتُ عليك ببويا عمرْ

دع القيظ لي والتحقْ بالمطرْ2

والمقصود هنا عبارة "دخلت عليك" المستعملة في العامية المغربية للدلالة على التوسل (توسلت إليك). وقد استعملت بجانب شكلين آخرين من توظيف العامية: أحدهما توظيف عبارة عامية "عاطي العزارا" (واهب الذكور)، والثاني: توظيف اسم علم لولي صالح كانت فئة واسعة من المغاربة

---

1 سلطان باليما وبوجميع في سبع موجات، أشجار الدم، ص48.

2 العزف على الحجر، الأعمال الكاملة (الشعر)، عبد الله راجع، ص450.

تلجأ إليه للاستشفاء وعلاج السحر والتبرك، هو سيدي عمر المعروف عند المغاربة ببويا عمر1. والشكلان معا يدلان على معتقدات شعبية مغربية.

ج- والشكل الثالث من أشكال توظيف العامية هو استعمال كلمات عامية، لغير ضرورة وزنية، أو كلمات ذات أصول فصيحة مع تحقيقها في النطق بما يوافق نطقها في العامية، أو إعطاؤها دلالات توافق استعمالها في العامية المغربية.

من نماذج ذلك توظيف كلمات عامية، لبعضها أصول فصيحة، ككلمتيْ "الغيس" (الوحل) و"أطيح" (أسقط) في هذين المقطعين:

- ما زالتْ يا ربّاوي أقدامكَ في هذا **الغِيسِ** تسوخُ. كأني بك لا تبصرُ في هذا الحي المسكونِ

بأنفاس الصحرا فرسا مسرجةً تلتهم الأرضَ حوافرُها السبعة2

- من بسمة البابِ

تجيءُ القلبَ ريحْ

أغلقتُهُ لأستريحْ

---

1 اسمه عمر بن عبد العزيز بن رحال الكوش. يقال إنه كان متصوفا من مريدي الزاوية الناصرية، وكانت له كرامات أبرزها: علاج بعض الأمراض المستعصية وسلطته على قبائل الجن، وفصله في النزاعات التي تحدث بين الجن والإنس. فظل هذا الاعتقاد سائدا بعد وفاته، بحيث انتقلت هذه الكرامات إلى أحفاده، فصار ضريحه، الواقع بنواحي مدينة قلعة السراغنة، محكمة للجن، يقصده المرضى والممسوسون طلبا للعلاج والبركة.

2 الهاتف، 520/2.

إذا بها

شديدةً تجيئني

تنفُخُ في الرمادِ

كي أقومَ

ثمّ

كي أطيحْ1

فكلمة "الغيس" عامية خالصة لم نجد لها أصلا في الفصحى، إلا ما ذكرته بعض المعاجم من دلالة "غيسان" الشباب على حدته وعنفوانه2 (وهو معنى بعيد من معنى الكلمة في العامية). أما كلمة "أطيح" فمن معانيها القريبة من دلالتها العامية: دلالتها على الهلاك وعلى السقوط. والفعل منها: طاحَ يَطيحُ ويطُوح. ويقال كذلك: طيَّحَ الشيءَ: ضيّعه. وطيَّح به: ألقى به3. لكن من الواضح أن استعمال الشاعر لهذه الكلمة يعود إلى أثر العامية، لندرة استعمالها في اللغة الفصحى بهذه الصيغة.

1 الريح، 356/2.

2 انظر على سبيل المثال: مقاييس اللغة، 405/4.

3 مقاييس اللغة، 430/3 (طوح)، والقاموس المحيط، ص232 (طاح).

ويعد هذا الأسلوب من توظيف معجم العامية مترددا لدى شعراء مغاربة آخرين، منهم أحمد بلبداوي وعبد الله راجع في نماذج سبقت الإشارة إليها[1]، ومنهم عبد الكريم الطبال في مثل قوله:

يرمي أحيانا طفل مجنونْ

حجرا أو وردًا

في زمن الصهدِ

على جسد الماء المجنونْ[2]

ف"الصهد" كلمة عامية ذات أصول فصيحة تعود إلى فعل "صهَدَ". يقال: صهدتْهُ الشمس، بمعنى: صهرتْه. والصَّيْهَد: السراب الجاري وشدة الحر. وقد استشهد صاحب مقاييس اللغة بقول الهذلي في صيهد الحر:

وذكّرها فيْحُ نجم الفُرو ... عِ من صَيهد الصيف بردَ الشَّمالِ[3]

أمّا "الصهد" فكلمة عامية بمعنى الصيهد.

ومن تجليات هذا الشكل من توظيف العامية أيضا: استعمال كلمات تحتمل النطقين: الفصيح والعامي، مع ما يتبع ذلك من تباين في الدلالتين

---

1 انظر على سبيل المثال: "قداس المصلوبين على قارعة اليتم"، سبحانك يا بلدي"، ص46، و"أعلنت عليكم هذا الحب"، عبد الله راجع، ص240.

2 ضحكة، البستان، عبد الكريم الطبال، ص32.

3 مقاييس اللغة أحمد بن فارس، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر دمشق 1979 د ط، 316/3 (صهد)، والقاموس المحيط، مجد الدين الفيروزآبادي تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، الطبع الثامنة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 2005.ص294 (صهد).

العامية والفصيحة، واختيار الشاعر تحقيقها في النطق بما يوافق دلالتها في العامية المغربية. ومثاله النموذجان التاليان:

- بشرى يا أعيان القريةِ

بشرى! هذا القادمُ من بحر الظلماتِ

بأمرٍ من هولاكو يفتح محفظتهْ

(...)

ثم يوزع كل التأشيراتِ على كل شباب المغربِ

كي لا يَحرقَ بحرَ الرومِ شبابُ المغربِ[1]

- كيف تُلامُ الأطيارْ

إن حَرقَتْ هذا البحرَ الجبّارْ؟

كيف تلام وهذا بلدٌ قهّارْ؟[2]

فالفعل "حرق" في النموذجين هو نفسه المستعمل في العامية المغربية للدلالة على الهجرة غير الشرعية.

خاتمة:

وقفنا في هذه الدراسة عند ثلاثة مظاهر نرى أنها تمثل خصوصية القصيدة المعاصرة لدى الشاعر محمد علي الرباوي، هي: التناص مع الشعر المغربي وتوظيف التراث الشعبي، وتوظيف العامية والخبب. وهي مظاهر تحيل

1 بغداد الأطفال قادمون، 2/285-286.

2 من مكابدات السندباد المغربي، 2/105.

إلى مرجعيات متعددة معظمها مستمد من المكون الثقافي المغربي: العامية – الأمازيغية – النصوص الشعرية المغربية – شخصيات مغربية أدبية وصوفية – أماكن مغربية...

ونحن، إذ نتناول هذه التجربة بوصفها جزءا من خصوصية الممارسة الشعرية المعاصرة بالمغرب، نؤكد، عبر استقراء النصوص ومن خلال تصور لمنهج بلاغي تعد ثقافة النص إحدى مكوناته، دعوى نظرية سبقنا إليها باحثون منهم: عباس الجراري ومصطفى الشليح وعبد الله راجع1. غير أن صواب هذه الدعوى لم يكن من الممكن إثباته دون استقراء النصوص. وهو ما نبه عليه مصطفى الشليح أيضا في سياق مناقشته لبعض القضايا المتعلقة بالقصيدة المغربية الحديثة2. غير أنه ينبغي التنبيه إلى أن حديثنا عن المرجعية الثقافية المغربية في هذا الشعر لا يعني استبعاد مرجعيات ثقافية أخرى سبقت الإشارة إليها في مقدمة الدراسة. ولعل من المفيد الإشارة هنا أيضا إلى أن تنوع المرجعيات الثقافية يعد ملمحا آخر من ملامح خصوصية الثقافة المغربية الحديثة. فقد أخذت هذه الثقافة من الشرق والغرب، ومن القديم والحديث، بقدر ما أخذت من مكونات الذات الثقافية، لتصهر ذلك في نماذج تبرهن على استقلالها وخصوصيتها. لا ينفي ذلك وجود مراحل، قصيرة في الغالب، من التبعية والمحاكاة، كما لا ينفي وجود نماذج لم تستطع

---

1 ينظر مثلا: تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب، عباس الجراري، ص 8، وفي بلاغة القصيدة المغربية، مصطفى الشليح، ص27 وما بعدها، والقصيدة المغربية المعاصرة، عبد الله راجع، 10/1.

2 في بلاغة القصيدة المغربية مصطفى الشليح، الطبعة الثانية، مطبعة الأمنية، الرباط 2019، ص 39.

التخلص من التبعية للآخر الثقافي، في مختلف مكونات الثقافة: الأدب والرسم والموسيقى والسينما... غير أننا نظن أن جزءا كبيرا من الممارسة الثقافية الحديثة بالمغرب قد تمكن من التحرر من تلك التبعية، فجاء معبّرا عن الشخصية المغربية ومجسدا لسمة الخصوصية التي تعد المرجعية الثقافية المغربية إحدى تجلياتها. وهو ما سعينا إلى إثباته من خلال بحثنا في تجربة الرباوي الشعرية.